

UDC 792.01 + 792.072  
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.166

## Сания Дуйсенхановна Кабдиева

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории театрального искусства Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, заслуженный деятель Казахстана (Алматы, Казахстан)

Email: [saniya.kabdi@gmail.com](mailto:saniya.kabdi@gmail.com)

ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

*Для цитирования:* Кабдиева, Сания. «Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, с. 83–100. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.166. (На русском)

*Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила: 05.12.2023

Одобрена: 12.02.2024

Принята: 29.02.2024

Ревью

# Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

**Ключевые слова:** театральный фестиваль, диалог культур, Чингиз Айтматов, мифопоэтическая картина, метафора, интерпретация, архетипы.

**Аннотация.** Театральный процесс в Центральной Азии характеризуется общностью истории становления и развития, базовых принципов и в то же время своеобразием и художественной неоднородностью национальных театров. Индикатором его трансформации в регионе становится театральный фестиваль, который в настоящее время приобретает важное значение пространства диалога культур. На примере спектаклей-лауреатов VI Международного театрального фестиваля «Айтматов и театр» (2023) рассматривается мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций.

На фестивале были представлены постановки не драматургии, а прозы. Это определило особенности эстетической структуры спектаклей, созданных внутри логоцентричных ориентальных культур. В статье анализируются спектакли одного из ведущих молодых режиссеров Центральной Азии Уланмырзы Карыпбаева, постановки которого «Боранды бекет» («Буранный полустанок») и «Ақ кеме» («Белый пароход») вошли в число лучших. В этих спектаклях проявились наиболее характерные черты режиссуры У. Карыпбаева: насыщенная метафорическая система, театральная полифония, ритуализация, гротеск, сложносочиненные мизансцены. В спектакле большой формы «Жан пида» («Плаха») режиссер Нурканат Жакыпбай обратился к актуальным темам исторической памяти, национальной идентичности, сущностным вопросам бытия. Его сценическому прочтению присущи многослойный визуальный ряд, изысканное пластическое решение, живописные массовые сцены, сложная музыкальная партитура, монологический принцип в актерском исполнении. Режиссерами сценических версий «Материнского поля» Баиrom Бадмаевым и Гафуром Мардановым была создана история жизненного пути Матери в контексте национальной картины мира.

Фестиваль продемонстрировал современное театральное прочтение творчества Ч. Айтматова в Центральной Азии, характеризующееся поворотом от привычного пути следования на сцене только за словом к более глубоким интерпретациям. Очевидно, что создаются композиционно сложные сценические произведения, в которых все компоненты существуют на равных правах: слово, сценическое действие, сценография, насыщенная пластическая партитура, аутентичный музыкальный ряд с исполнителями на сцене. Режиссеры поднимают актуальные проблемы, художественно осмысливают реальную действительность и воплощают ее в идеях, образах, сценических решениях, отражающих богатство и разнообразие театрального искусства Центральной Азии.

UDC 792.01 + 792.072  
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.166

## Сания Дуйсенхановна Кабдиева

Өнертану кандидаты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының театр өнерінің тарихы мен теориясы кафедрасының профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (Алматы, Қазақстан)

Email: [saniya.kabdi@gmail.com](mailto:saniya.kabdi@gmail.com)

ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

*Дәйексөз үшін:* Кабдиева, Сания. «Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, 83–100 б. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.166. (Орысша)

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 05.12.2023

Мақұлданды: 12.02.2024

Қабылданды: 29.02.2024

Ревью

# Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі

**Тірек сөздер:** театр фестивалі, Шыңғыс Айтматов, мифопоэтикалық сурет, метафора, интерпретация, архетиптер.

**Аңдатпа.** Орталық Азиядағы театр үдерісі қалыптасу және даму тарихының ортақтығымен, негізгі қағидаларымен және сонымен бірге ұлттық театрлардың өзіндік ерекшелігімен және көркемдік әркелкілігімен сипатталады. Оның аймақтағы трансформациясының көрсеткіші – қазіргі таңда мәдениеттер арасындағы диалог алаңы ретінде маңызды мәнге ие болып отырған театр фестивалі. VI Халықаралық «Айтматов және театр» театр фестивалінің (2023) жеңімпаз спектакльдерінің мысалын пайдалана отырып, Шыңғыс Айтматов әлемінің мифопоэтикалық суреті заманауи сахналық интерпретациялар контекстінде қарастырылады.

Фестивальде драмалық шығармалардан гөрі прозалық шығармалар ұсынылды. Бұл логоцентристік шығыс мәдениеттері аясында жасалған спектакльдердің эстетикалық құрылымының ерекшеліктерін анықтады. Мақалада «Боранды бекет» және «Ақ кеме» қойылымдары үздіктер қатарында болған Орталық Азияның жетекші жас режиссёрлерінің бірі Ұланмырза Қарыпбаевтың спектакльдері талданады. Бұл қойылымдар Ұ. Қарыпбаевтың режиссурасының ең сипатты белгілерін көрсетті: бай метафоралық жүйе, театрлық полифония, ритуализация, гротеск, күрделі мизансцена.

Режиссёр Нұрқанат Жақыпбай «Жан пида» көлемді пьесасында тарихи жадының, ұлттық болмыстың өзекті мәселелерін қозғады. Оның сахналық интерпретациясы көпқабатты көрнекіліктермен, талғампаз пластикалық шешімдермен, көркем топтама көріністермен, күрделі музыкалық партитурамен, актерлік қойылымдағы монологтық принциппен ерекшеленеді. «Ана – Жер-ана» спектаклінің сахналық нұсқаларының режиссёрлері Баир Бадмаев пен Гафур Марданов Ананың өмір жолын дүниенің ұлттық суреті контекстінде жасады.

Фестиваль Орталық Азиядағы Ш. Айтматов шығармашылығын сахнада тек сөзбен жүрудің әдеттегі жолынан тереңірек түсіндіруге бет бұрумен сипатталатын заманауи театрландырылған интерпретациясын көрсетті. Композициялық жағынан күрделі сахналық шығармалар барлық құрамдас бөліктер: сөз, сахналық іс-әрекет, сценография, бай пластикалық партитура, сахнадағы орындаушылардың шынайы музыкалық дәйектілігі тең болатындай жасалатыны анық. Режиссёрлер өзекті мәселелерді көтеріп, шындықты көркемдікпен ұғынып, оны идеяларда, бейнелерде, сахналық шешімдерде Орталық Азия театр өнерінің байлығы мен жан-жақтылығын бейнелейді.

UDC 792.01 + 792.072  
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.166

## Saniya D. Kabdiyeva

PhD in Arts, Professor, History and Theory of Theatrical Art Department,  
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,  
Honored Worker of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)

Email: [saniya.kabdi@gmail.com](mailto:saniya.kabdi@gmail.com)

ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

**Cite:** Kabdiyeva, Saniya. "Chinghiz Aitmatov's Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations." Saryn, vol. 12, no. 1, 2024, pp. 83–100. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.166. (In Russian)

*The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.*

Received: 05.12.2023

Revised: 12.02.2024

Accepted: 29.02.2024

Review

# Chinghiz Aitmatov's Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations

**Keywords:** theater festival, cultural dialogue, Chinghiz Aitmatov, mythopoetic picture, metaphor, interpretation, archetypes.

**Abstract.** The theatrical process in Central Asia is characterized by a common history of formation and development, basic principles and at the same time the originality and artistic heterogeneity of national theaters. A theater festival that is currently acquiring important significance as a space for dialogue between cultures serves as an indicator of its transformation in the region. Using the example of the winning performances of the VI International Theater Festival "Aitmatov and Theater" (2023), the mythopoetic picture of the world of Chinghiz Aitmatov is studied in the context of modern stage interpretations.

The festival featured productions of prose rather than drama. This determined the features of the aesthetic structure of performances created within logocentric oriental cultures. The article analyzes the performances of Ulanmyrzha Karypbayev, one of the leading young directors in Central Asia. His productions such as "Borandy becket" (*Station under Storm*) and "Ak keme" (*White Steamship*) were among the best. They reveal the most characteristic features of U. Karypbayev as a director: a rich metaphorical system, theatrical polyphony, ritualization, grotesque, complex mise-en-scène. A large-scale play "Zhan pida" (*Scaffold*) directed by Nurkanat Zhakypbai current open the topics of historical memory, national identity and essential issues of existence. His stage interpretation is characterized by multi-layered visuals, exquisite plastic solutions, picturesque crowd scenes, a complex musical score, and a monologue principle in the acting performance. The directors Bair Badmayev and Gafur Mardanov created the story of Mother's life path in the context of the national picture of the world in the stage versions of *Mother Earth*.

The festival demonstrated a modern theatrical interpretation of Aitmatov's works in Central Asia, characterized by leaving a usual path of words on stage and turning to more deeper interpretations. It is obvious that compositionally complex stage works are created with all components existing on an equal basis: words, stage action, scenography, rich plastic score, authentic musical sequence with performers on stage. Directors raise current issues, artistically comprehend reality and embody it in ideas, images, stage solutions that reflect the richness and diversity of the theatrical art in Central Asia.

В генезисе национальных театров Центральной Азии, в моделях их формирования и траектории исторического пути много общего. Особенно наглядно это проявлялось на фестивалях, отражавших процесс диалога сценических искусств. Первоначально самым значительным был фестиваль «Наурыз», проводившийся с 1989 года поочередно в каждой из столиц республик региона.

В сложный период рубежа XX–XXI веков взаимодействие театральных культур приостановилось. В первое десятилетие XXI века международные контакты стали восстанавливаться, и в 2020-е годы фестивальная театральная деятельность активизировалась.

В Казахстане регулярно проводятся ежегодный Республиканский театральный фестиваль, Международный театральный фестиваль стран Центральной Азии (раз в два года), Республиканский фестиваль национальных (этнических) театров, тематические фестивали, в областных театрах – региональные и международные фестивали.

Более интенсивным стал и театральный процесс в Центральной Азии. В сезоне 2023–24 гг. в каждой республике прошли международные фестивали с приглашением театров соседних государств. Это позволило определить тенденции развития современного сценического искусства региона. Кроме того в ноябре 2023 года в Баку впервые состоялся Международный театральный фестиваль ТЮРКСОЙ, который планируется проводить ежегодно. Благодаря подобным форумам появилась возможность восстановить пространство взаимодействия национальных театров, выявить особенности драматического искусства стран-участниц, определить своеобразие новой молодой режиссуры, рассмотреть направления ее развития, обсудить актуальные проблемы и перспективы развития современной театральной лексики. Фестиваль возвращает свои позиции и вновь становится важным пространством диалога театров Центральной Азии.

В декабре 2023 года в Бишкеке прошел VI Международный театральный фестиваль «Айтматов и театр», посвященный 95-летию выдающегося писателя. Национальные театры шести стран представили разнообразие новых сценических прочтений его произведений. История театральных воплощений произведений Ч. Айтматова насчитывает несколько десятилетий. Постановки по творчеству писателя всегда были в репертуаре кыргызских и казахских театров, театров СНГ. Произведения Ч. Айтматова ставились на сценах Англии и Франции, США и Швеции, Индии и Японии.

При преобладающем большинстве драматических сценических решений в рамках программы рассматриваемого фестиваля были сыграны и моноспектакль, и кукольная постановка, и опера. Зритель увидел, что театральные интерпретации произведений Ч. Айтматова могут быть лирическими и философскими, гротескными и футуристическими, многофигурными и камерными, пластическими и музыкальными. Выявилась специфика влияния национального актерского искусства и соответствующих подходов к литературному первоисточнику на взаимодействие авторского текста и сценического действия, на формирование современного театрального языка.

Очень художественно убедительно заявил о себе спектаклями молодой кыргызский режиссер Уланмырза Карыпбаев, недавний выпускник Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ, г. Санкт-Петербург), главный режиссер Государственного театра драмы и комедии имени Азербайджана Мамбетова (г. Астана). Его постановки «Боранды бекет» («Буранный полустанок», 2022) в Государственном театре драмы и комедии имени Азербайджана Мамбетова и «Ақ кеме» («Белый пароход», 2023) в Иссык-Кульском областном музыкально-драматическом театре имени Касымалы Жантошева<sup>1</sup> (г. Каракол, Кыргызстан) стали лучшими на фестивале. Представляется необходимым рассмотреть спектакль «Буранный полустанок» в связи с тем, что в нем прослеживается связь с мифологическими особенностями национальной культуры и в то же время очевидны поиски новых театральных форм.

«Буранный полустанок» – это большое театральное полотно, которое У. Карыпбаев выстраивает в многомерном пространстве сцены. Режиссер отошел от канона «литературного» театра и сценических иллюстраций. Отказавшись от последовательности линейного изложения, от романной подробности, он по-своему переплетает события фабулы. Исторический контекст вводится в спектакль со сценической партией нового персонажа по имени Гасыр, портретно схожего со Сталиным и олицетворяющего тоталитарный XX век. У. Карыпбаев исключает, по определению автора, «космологическую» линию, чтобы не перегружать событийный ряд постановки. Он активно использует кинематографический монтаж эпизодов, в которых концентрируются драматические столкновения героев.

История о том, как главный герой Едигей (Н. Сауданбекулы) отправляется в дальнюю дорогу, чтобы похоронить умершего друга Казангапа (А. Шакиржанов) на дальнем кладбище Ана-Бейит, в спектакле разрастается в полифоническое по звучанию и сложное по структуре произведение. В него вплетаются сквозные сюжетные линии. Например, Манкурт (Н. Муслимов), его мать Найман-Ана (Г. Жакилина), верблюд Каранар (Е. Акан) проходят через разные исторические эпохи и пространства (см. рис. 1).

Сценография Алана Саймина организована в соответствии с семиотическими значениями. Из глубины сцены к рампе по центру тянутся рельсы, по которым время от времени на платформе вывозят персонажей. Возникает образ дороги как жизненного пути, выводящего действующих лиц в пространство спектакля, в мир авторитарной власти. А позже по этой железной дороге их неуклонно увозят обратно за большой проём в стене, который при освещении ассоциируется с паровозной топкой. Этот образ трансформируется в метафору «топки истории».

На протяжении всего спектакля в правой части сцены действует музыкант – *Голос степи* (Б. Усен), играющий на казахском музыкальном инструменте *сыбызгы*, звуки которого вызывают ассоциации со степными просторами и живой природой. В левой части – тучный Гасыр (Е. Есендосов), воплощение Правителя, с внешней атрибутикой тоталитарной власти: в красном сталинском кителе и фуражке с красной кокардой, в галифе

1 При участии студентов У. Карыпбаева – О. Мухамеджана и Ж. Махамбетияра (Казахский национальный университет искусств, г. Астана).





Рис. 1. Манкурт – Н. Муслимов и Найман-Ана – Г. Жакилина. Спектакль «Боранды бекет» («Буранный полустанок»). Режиссер У. Карыпбаев. Государственный театр драмы и комедии имени А. Мамбетова (г. Астана). 2022. Фото Н. Росиновой.

и сапогах. Такое пространственное решение является своеобразной репликой старинной европейской театральной традиции, в соответствии с которой в спектаклях отрицательные персонажи обитали на левой стороне сцены, а положительные – на правой.

В первых же сценах в визуальном противостоянии Матери-Оленихи (А. Макежанова) и Гасыра заявлен конфликт природы и авторитарной власти, подавляющей все живое. Под протяжные звуки *сыбызгы* из глубины сцены появляется Мать-Олениха в сопровождении грациозных девушек на пуантах. Они олицетворяют возвышенную красоту и гармонию национального культурного достояния. На голове у Матери-Оленихи *кимешек* (головной убор замужних женщин) как символ материнства. Драматическое столкновение поддерживается звуковой партитурой и сценографическим решением. Гармония степной мелодии, звучащей на *сыбызгы*, переплетающейся с женским голосом, исполняющим народную песню, нарушается какофонией криков и революционных лозунгов громкой, марширующей строем толпы.

В композиции постановки У. Карыпбаев применяет кинематографический прием. Он использует несколько планов: общий, средний и крупный, но делает это одновременно, что придает спектаклю дополнительный пространственный объем. Зритель видит все происходящее на сцене общим планом. Крупным планом – дирижирующий Гасыр, управляющий действиями толпы, и молодые юноши и девушки, по очереди выкрикивающие стихи пролетарской власти. На среднем плане сцены шагают люди с котомками и чемоданами, поют «Интернационал», скандируя рабоче-крестьянские речёвки. Подобно бурану они сметают все на своем пути так же, как кровавый цвет революции вытесняет все живое.

В спектакле гротеск соседствует с психологическим переживанием, сценические тропы – с символизмом мизансцен. Когда Найман-Ана обращается к сыну,

чтобы помочь ему вспомнить прошлое, он, Манкурт, механистично и безучастно марширует печатным шагом с красным знаменем в руках, отталкивая мать. Монолог героини полон душевной боли и страданий. Рисунок роли актрисы Г. Жакилиной выстроен на основе подробного внутреннего анализа образа. А параллельно на сцене действует эксцентричный Гасыр, контролирующий массовые сцены, руководящий действиями Манкурта и поющий песню «Широка страна моя родная», выкрикивая с сарказмом: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек!»

Яркое режиссерское прочтение прозы Ч. Айтматова с большим количеством театральных знаков в соединении с разнообразием звукового решения и с психологическим наполнением актерских работ приводит к выразительности нового уровня. Метафоры словно прорастают через сценическое действие. Во время последнего перед смертью монолога Казангапа женщины медленно ритуально разворачивают длинную белую ткань *кимешека* матери Манкурта. Эта ткань становится саваном для Казангапа во время обряда оплакивания. Данная сцена через образную систему соединяет разные времена и проводит аналогии между историческими эпохами. Из таких силовых линий возникает особое художественное пространство спектакля, отражающее картину мира режиссера.

Режиссер в спектакле визуализирует романский образ Манкурта как архетип вечного раба. Зритель видит разные лики Манкурта: он и раб *жуаньжуанов*, и жертва ГУЛАГа, и представитель карательных силовых структур сталинских времен, и солдат, охраняющий кладбище, которое подлежит ликвидации. Манкурт находится на сцене с самого начала спектакля. Гасыр ритуально окунает его белую головную повязку в красную краску, словно обращая в свою веру новой революционной власти. И в течение всего спектакля он выполняет все указания Гасыра, не задумываясь ни на минуту, оставаясь рабом диктаторской системы, авторитарной идеологии. В финале, в современной действительности, Манкурт снимает фуражку и, как эстафету, передает ее мальчику – новому поколению в будущее.

В самой постановке зритель видит «метафору земного пути человека, а в образах, из которых она складывается, – всеобщие архетипические черты, узнаваемые на уровне общества в целом и каждого индивида в отдельности» (Воглер 66). В соответствии с этим принципом Найман-Ана, Гасыр, Каранар в спектакле предстают как архетипы Матери, Правителя, Харона.

Спектакль отличается разнообразной семантикой образов и приемов. Он полон запоминающихся знаков и символов, сочетания лейтмотивов, ритмов и их пластического выражения, ритуализации действия. Например, актер Е. Акан в роли верблюда Каранара сначала играет сцену рождения детеныша, его первые шаги. Актерское наблюдение и восприятие он точно и тонко переводит в психофизику образа, в процесс чувственного познания мира. А затем по ходу спектакля в течение всего действия Каранар становится подобен Харону. Он регулярно появляется, чтобы увезти умерших персонажей со сцены, перевозит их в мир иной. И каждый раз это особенный ритуальный проход, только вместо лодки *кимбий* у Каранара строительная тачка. Даже животное при тоталитарном режиме становится звеном репрессивной системы.

В соответствии со сквозной линией похоронной процессии Казангапа на сцене появляются мужчины, которые носят по кругу *табыт* (ритуальные носилки) с умершим. Когда обряд повторяется в течение действия несколько раз и в ускоренном темпе, его значение десакрализируется, как обесценивается сама жизнь в регламентированном обществе.

Исторические вехи огромной страны: революция, коллективизация, сталинские репрессии, война, послевоенные годы вплоть до освоения космоса – докатываются волнами до затерянного в степях полустанка, забирая людей, лишая надежд оставшихся. Жизнь Едигея отражает судьбу миллионов соотечественников. Он сам – микрокосм Вселенной. Именно такие, казалось бы, неприметные люди, живущие в ладу со своей совестью, составляют основу социума. Сопереживая Едигею, зритель преисполняется чувством сопричастности к историческому прошлому своих близких, своей страны. А У. Карыпбаев, сохраняя главные идеи автора, выявляет в произведении, написанном почти полвека тому назад, современные смыслы.

Совсем иной спектакль «Ақ кеме» Иссык-Кульского областного музыкально-драматического театра имени Касымалы Жантошева. В нем раскрывается мир главного героя – Мальчика, мечта которого – встреча с отцом на белом пароходе на Иссык-Куле.

В первых же сценах актриса А. Тажыбекова производит неизгладимое впечатление органикой сценического существования, естественностью и непосредственностью. Представляя персонажей, Мальчик подписывает их именами двери, выстроенные в ряд. За дверью – отдельная жизнь. «У каждого есть вход и выход свой».

На сцене сосуществуют два мира – реальный обыденный и вымышленный одухотворенный (сценография С. Ниязахунова). Реальный – это всего три двора в заповеднике на кордоне, где Мальчик видит только прагматизм и жестокость лесника Орозкула (К. Шабдалиев), слезы и плач его жены Бекей (С. Абдыкадырова), вечное недовольство и ворчание старухи Кемпир (К. Акматова). Единственный, с кем может подолгу разговаривать ребенок, – это его дедушка Момун (Т. Боронбаев). Спасением для Мальчика является мир, в котором он предается мечтаниям и фантазиям. И этот мир придуман режиссером У. Карыпбаевым на сцене светлым, ярким и веселым. В нем оживают очаровательные друзья главного героя – камни, с которыми он разговаривает и играет. Представители одухотворенной природы, они появляются в спектакле в ярких одеждах, как сказочные персонажи, одаривая подарками хороших людей, наказывая игрушечными дубинками плохих.

Художественно-образное видение режиссера показывает, как замещается одиночество в жизни Мальчика богатой внутренней жизнью, как происходит столкновение рационального регламентированного мира взрослых и бесхитростного детского мира воображения и мечты. Именно там, в фантазиях, друзья Мальчика наказывают Орозкула, отколотив его за злобность и безжалостность. Такие сцены наполнены беззаботным смехом и лицедейством, радостной театральностью. Эти два мира отличаются и ритмическим строем: легкий, стремительный в сценах фантазий и четкий, жесткий в обыденной повседневности.

В драматическом пространстве спектакля режиссер противопоставляет добро и зло как бинарную оппозицию, как два полюса человеческой жизни, рассматривая причины бытовой агрессии и озлобленности взрослых персонажей, деградации семьи и разрушения традиционного жизненного уклада. В заповедных местах, где человек ощущает себя частью природы и, казалось бы, должен осознавать свои корни, лесник Орозкул постоянно избивает жену. Теряя человеческий облик, в пьяном угаре, он кричит и винит ее в отсутствии детей. Кемпир предъявляет претензии Момуну, который много лет считает себя виноватым в гибели сына. И только Мальчик мечтает о том, чтобы все жили в мире и согласии (см. рис. 2).



Рис. 2. Мальчик – А. Тажыбекова. Спектакль «Ақ кеме» («Белый пароход»). Режиссер У. Карыпчаев. Иссык-Кульский областной музыкально-драматический театр имени К. Жантошева (г. Каракол, Кыргызстан). 2023. Фото из архива театра.

Зритель смотрит на события и на взрослых глазами Мальчика, а не автора повести или режиссера, через детское восприятие мира погружается в игровую стихию спектакля. Именно в игре Мальчик живет полноценной жизнью, это способ его естественного существования. В шумных, красочных и в то же время трогательных и нежных сценах фантазий актриса удивительной органики деликатно передает способность ребенка искренно радоваться жизни и непосредственно удивляться миру.

Деструктивное поведение Орозкула является признаком распада семьи, разрушения устойчивого уклада жизни, связанного с традиционной системой ценностей и принципами нравственности. Молодой режиссер словно направляет зрителей к корням, к особенностям мировосприятия национальной культуры и проявляет способность «сочетать проповедь бесхитростной простодушной доброты с изображением жесточайшего, дегуманизованного мира» (Руднев 88).

В финале Мальчик, увидев убитую Мать-Олениху, заболевает и решает уплыть к белому пароходу, где, как он думает, встретит отца. Мальчик уходит вглубь. Его поддерживают друзья из вымышленного мира и умершие родственники. И если в повести Ч. Айтматова, по словам одного из персонажей, «никто не стал

бы его искать и по нему убиваться», то в спектакле У. Карыпбаева взрослые с горящим белым паромом выходят на авансцену, словно греясь от этого огня. Режиссер показывает, что Мальчик своей любовью согрел их, освещал их жизнь, а они этого не осознавали. Огромный белый парус заполняет сцену. С этим образом мечты в своем воображении Мальчик уплыл из несовершенного мира (см. [рис. 3](#)).



**Рис. 3.** Сцена из спектакля «Ақ кеме» («Белый пароход»). Режиссер У. Карыпбаев. Иссык-Кульский областной музыкально-драматический театр имени К. Жантошева (г. Каракол, Кыргызстан). 2023. Фото из архива театра.

Спектакль «Жан пида» («Плаха») Молодежного театра «Жастар» («Жастар» театры) г. Астаны, получивший Гран-при в номинации «Спектакль большой формы», поставлен в другой эстетике. Режиссер Нурканат Жакыпбай неоднократно обращался к творчеству Ч. Айтматова, в том числе к роману «Плаха», который является одной из составных частей драматургической основы постановки. Он соединил несколько произведений Ч. Айтматова и повести казахских писателей О. Бокея «Осиротевший верблюжонок» и Р. Мукановой «Ангел с дьявольским лицом» и создал большой эпический спектакль о фундаментальных вопросах человеческого бытия. Н. Жакыпбай вывел на сцену героев разных романов автора. В главных ролях выступили актеры первого выпуска режиссера, ставшие вместе с ним основателями театра «Жастар»: Д. Сергазин, А. Ахметов, А. Рахипова, Ж. Батай, Б. Хаджибаев и др.

В пространственных диалогах и монологах Иисуса Христа и Понтия Пилата, Найман-Ана и Манкурта, Едигея, Мальчика из «Белого парохода» поднимаются сущностные вопросы бытия. Н. Жакыпбай выстраивает действие таким образом, что «тематическое разворачивание, а не развитие фабулы и не интрига играет ведущую роль в становлении сценической конструкции» (Мальцева 106). Эти сцены наполнены энергией звука, а ритм художественного слова превращается в один из определяющих приемов организации сценического действия. Режиссер полемически остро сталкивает разные модели мировосприятия: традиционную, связанную корнями с национальными нравственными постулатами, и современную, основанную на разрушении ключевых принципов духовного наследия.



Спектакль демонстрирует близость режиссерского видения Н. Жакыпбая мифологическому сознанию. Он имеет большой опыт создания спектаклей-притч. Их поэтика предполагает особую систему выразительности, в которой художник оперирует символами и знаками. В пространстве данной постановки Н. Жакыпбай конструирует мир без жизнеподобия и повседневных человеческих взаимоотношений. Лишенная иллюстративности и нарративных связей сценография Е. Туякова переходит в поле игрового театра и заполняется метафорами. Огромная вертикальная круговая конструкция – своеобразная отсылка к «колесу Сансары» с непрерывным движением жизни и смерти. Вертикальная красная лестница прочитывается как «лестница Иакова», соединяющая небо и землю, духовный и материальный миры. В горизонтальном положении лестница используется в качестве ритуального *табыта*. Большие шары пустынного перекасти-поля (*камбак*), которые носят на спине персонажи массовых сцен, символизируют неприкаянность, отсутствие корней, а значит и исторической памяти, и собственной идентичности.

Пространственное решение повлияло на художественный образ спектакля и на способ сценического существования актеров. Они не играют конкретную историю или сюжет из обыденной жизни. В основе их текстов лежат философские рассуждения о добре и зле, жизни и смерти, любви и ненависти, о преступных деяниях и покаянии, об ответственности за свои поступки, о том, что у каждого своя плаха. Режиссер поднимает важные для национального самосознания темы исторической памяти, тоталитаризма, политических репрессий, жертвенности, проблемы выбора, ответственности, коммуникации.

Н. Жакыпбай создает визуальные образы и метафоры разных структурно-смысловых значений, способствуя возникновению нового игрового эффекта. Режиссерское воплощение замысла и способ существования актеров тяготеют к природе ритуала. Этому способствуют и ритм, и пластическое решение, и сам образный строй спектакля.

Необычайно выразительна сцена медленного появления большой группы грациозных красивых девушек в стилизованных длинных платьях во главе с Матерью-Оленихой (А. Рахипова). Они выходят словно в медленном медитативном танце. Каждая из них держит над собой ветвистые рога, напоминающие Мировое древо, вертикаль которого соединяет все три мира – верхний, земной и нижний. Смысловое пространство расширяется до вселенского масштаба. В образной системе спектакля духовная вертикаль трансформируется в горизонталь безграничного познания человека.

Спектаклем «Жан пида» Н. Жакыпбай словно подводит итог определенному этапу своего творчества. Режиссер вновь обращается к произведениям, которые уже ставил, но теперь интерпретирует их на философском уровне. Он использует и элементы сценографии предыдущих спектаклей, такие как, например, передвижные металлические конструкции, но уже в другой образной структуре, в метафорической системе национальной картины мира. В режиссуре Н. Жакыпбая по-прежнему большое место занимают эффектные массовые пластические сцены, в которых специфический язык тела существует по принципу, схожему с обрядовым действием, а не с психологической мотивировкой. Возникает особенный

многослойный визуальный ряд, который соответствует мифопоэтическому мировидению.

В последней части спектакля в глубине сцены на стульях сидит большая группа современных юношей и девушек, уткнувшихся в смартфоны и абсолютно не реагирующих на происходящее на сцене. Именно на их фоне герои ведут жаркие споры о сущностных вопросах бытия, о ядерных взрывах и ответственности за свои деяния. Безучастность молодежи, отсутствие эмпатии становятся предупреждением о грядущей духовной катастрофе. Такой финал синхронизируется с состоянием современного общества и оказывает мощное эмоциональное воздействие.

По «Материнскому полю» Ч. Айтматова на фестивале были показаны моноспектакль «Би-Толгонай» Бурятского государственного академического театра драмы имени Хоца Намсараева (г. Улан-Удэ, Республика Бурятия) режиссера Баира Бадмаева и одноименный камерный спектакль для двух актеров Узбекского национального академического драматического театра (г. Ташкент, Узбекистан) режиссера Гафура Марданова.

Постановки театров разных народов объединяет особенное мастерство актрис, исполнявших роль Толгонай: Д. Тангатовой и М. Иброхимовой. В них доминирует слово, что обусловлено логоцентричностью ориентальных культур. В отличие от привычных монументальных форм традиционных спектаклей национальных театров эти постановки отличаются камерностью. Способ коммуникации со зрителем предполагает сокращение дистанции между исполнителями и публикой, исповедальность интонаций, атмосферу глубокого сопереживания. Звуковая партитура спектаклей создает необходимый эмоциональный настрой, усиливая чувственное восприятие.

Большинство мизансцен определены особенностями сакральной символики круга как основы юрты и модели мира, как цельности внутреннего мира Толгонай. Движение по кругу сообщает динамику пространственным планам. Каждая сцена прочитывается как метафора. Фактура натуральных материалов сценографии и костюмов, цветовая гамма степи создают ощущение первозданности и естественности природы.

Художественный образ спектаклей поддерживается остальными компонентами: визуальным рядом, музыкальной, световой и пластической партитурой. «Би-Толгонай» – это монолог Матери, которая рассказывает, показывает и разыгрывает сцены ключевых событий молодости и зрелости, радости и потерь, мира и войны. Колосья, большие песочные часы, отмеряющие время жизни, металлический глобус с большими черными дырами, игрушечная железная сельхозтехника – таков предметный мир спектакля, создающий образ среды обитания Толгонай (сценография Натали-Кейт Пангилинан).

В спектакле используется экран. Драматическое напряжение изобразительного ряда расширяет игровое пространство. В красивейшей картине финала Толгонай уходит в глубь сцены, сливаясь с полем золотых колосьев на экране, возвращаясь в лоно природы.

В сценической версии узбекского спектакля «Материнское поле» Толгонай ведет повествование, обращаясь к внуку. В сценах воспоминаний актриса М. Иброхимова

показывает этапы жизни: молодость, замужество, материнство, военное время, послевоенный период. Двигаясь по жизненному кругу, Толгонай раскрывает внутренний мир героини, ее мысли и чувства, стойкость и силу духа. Динамика развития образа сочетается с подробно разработанными зонами сценического молчания. Спектакль отличается лаконичными выразительными мизансценами. Игра с предметами на сцене ассоциируется с природой национального площадного театра (сценография Ф. Газизовой). Все это придает образу Толгонай глубину и объем, масштаб личности, выводя на уровень сказания и глобальных обобщений.

Игровая основа сценического действия способствует тому, что представления Толгонай о мире, жизни преобразовываются в театральные образы. Подробно, детально решен пластический рисунок. Актриса точно работает с предметами. Все уровни метафорической системы спектакля существуют в нерасчлененном виде и несут в себе сложно построенный смысл. Через нее отражаются национальные представления об окружающем мире. В спектакле показана модель мира в момент катастрофы, когда стержнем устойчивости, осью мира становится женщина.

В спектаклях по «Материнскому полю» в актерском способе существования взаимодействуют традиции площадного и психологического театров при определяющем значении нарратива. Режиссеры обращаются к «жесту *рассказывания* как к главному эстетическому стержню спектакля» (Якубова 84). Представленные сценические версии поставлены сообразно идее «структурирования спектакля как *прочтения*» (Якубова 82).

Героиня меняется в движении по жизни. В художественный текст постановок вплетается семантика традиционных женских образов. При сценическом сопоставлении линии Толгонай с историей страны XX века, при включении ее жизни в общий контекст бытия трагическое мироощущение усиливается.

При преобладающем большинстве драматических сценических решений в рамках фестивальной программы были сыграны и моноспектакль, и кукольная постановка, и опера. Зритель увидел, что театральные интерпретации произведений Ч. Айтматова могут быть лирическими и философскими, гротескными и футуристическими, многофигурными и камерными, пластическими и музыкальными.

Показанные постановки выявили важную тенденцию. Одна из основных репертуарных линий в национальных театрах прежде классифицировалась как «историческая тематика». В таких спектаклях главными персонажами были доблестные герои и выдающиеся деятели прошлого. Зритель видел парадные портретные спектакли, драматургически основанные на биографических или исторических событиях. При этом на сцене не возникала историко-социальная среда, взаимоотношения людей, масс, которые движут историю. Фестиваль показал, что постепенно ракурс меняется. История на сцене все больше рассматривается сквозь призму темы «исторической памяти», неразрывно связанной с национальной идентичностью, затрагивающей белые пятна истории, болевые события прошлого, раскрывающейся через судьбы обычных людей в контексте исторических катаклизмов.

В целом фестиваль «Айтматов и театр» показал впечатляющую мифопоэтическую картину мира Ч. Айтматова. Он продемонстрировал, что театры Центральной Азии



обновляют театральные формы, отражая изменившийся мир XXI века. С одной стороны, еще немало спектаклей, поставленных по принципу: «Драматический театр подчиняется главенству текста» (Леман 36). Тем не менее режиссеры, сохраняя связь с культурными корнями, активно проявляют глубокий интерес к внутреннему миру человека в контексте важных социальных перемен и исторических событий. С другой стороны, театры Центральной Азии актуализируются как часть мирового театрального процесса. Диалог сценических культур Центральной Азии способствует формированию новых идей и современной образной лексики.

В лучших спектаклях фестиваля ведущие режиссеры не иллюстрируют произведения, не ставят целью создать необычную сценическую интерпретацию, поразить зрителя шоком и эпатажем, а пытаются постичь онтологические вопросы, глобальные смыслы прозы выдающегося писателя и воплотить их современными театральными выразительными средствами. Они стремятся погрузить зрителя в глубины духовного наследия, национальных культур, вызывая эмоциональное и нравственное потрясение.

### Список источников

Воглер, Кристофер. *Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино*. Перевод с английского Марии Николенко, редактор Роза Пискотина. Москва, Альпина нон-фикшн, 2015, 476 с.

Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Предисловие Анатолия Васильева; перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Натальи Исаевой. Москва, ABCdesign, 2013, 312 с.

Мальцева, Ольга. *Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика)*. Москва, Новое литературное обозрение, 2013, 304 с.

Руднев, Павел. *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*. Москва, Новое литературное обозрение, 2018, 496 с.

Якубова, Наталия. *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е–2010-е годы*. Москва, Новое литературное обозрение, 2014, 376 с.

## References

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramaticheskij teatr [Postdramatic Theater]*. Introduction by Anatoliy Vasilyev, transl. from German, aut. article and comments by Natalya Issayeva. Moscow, ABCdesign, 2013. (In Russian)

Maltseva, Olga. *Teatr Eymuntas Nyakroshyusa (Poetika) [Theater of Eymuntas Nyakroshyus (Poetics)]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2013. (In Russian)

Rudnev, Pavel. *Drama pamyati. Ocherki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e [Drama of Memory. Essays on the History of Russian Drama. 1950–2010]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2018. (In Russian)

Vogler, Christopher. *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury v literature i kino [A Writer's Journey. Mythological Structures in Literature and Cinema]*. Transl. from English by Mariya Nikolenko, edited by Roza Piskotina. Moscow, Alpina non-fiction, 2015. (In Russian)

Yakubova, Natalya. *Teatr epohi peremen v Polshe, Vengrii i Rossii. 1990–2010 gody [Theater of the Age of Change in Poland, Hungary and Russia. 1990–2010]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2014. (In Russian)